

Parlem de propietat privada perquè l'espai privat ja no existeix. Els nostres desitjos, fantasies i somnis íntims estan regits per l'esfera pública.

On parle de propriété privée parce que l'espace privé n'existe plus. Nos désirs, nos fantasmes et nos rêves intimes sont régis et interceptés par la sphère publique.

Félix González-Torres, citat a · *cité dans* Robert Nickas, "Felix Gonzalez-Torres: All the time in the World", *Flash Art* 24, núm. · n°. 161 (nov.-des. · nov.-déc. 1991).

[Situó la meua obra] potser entre allò públic i allò privat, entre allò personal i allò social, entre la por de la pèrdua i l'alegria d'estimar, de créixer, de canviar, de ser cada vegada més, de perdre's un mateix per a tornar-se a omplir de nou des del no-res. Necessito l'espectador, necessito la interacció amb el públic. Sense el públic aquestes obres no són res. Necessito que el públic completi l'obra. Li demano que m'ajudi, que assumeixi una responsabilitat, que esdevingui part de la meua obra, que en sigui partícip.

[Je définis mon œuvre] *peut-être entre le public et le privé, entre le personnel et le social, entre la peur de la perte et la joie d'aimer, de grandir, de changer, d'être toujours davantage, de se perdre soi-même pour se remplir à nouveau à partir de rien. J'ai besoin du spectateur, j'ai besoin de l'interaction avec le public. Sans le public ces œuvres ne sont rien. J'ai besoin que le public complète l'œuvre. Je lui demande son aide, qu'il prenne une responsabilité, qu'il se transforme en une partie de mon œuvre, qu'il y participe.*

Extracte d'una entrevista amb Félix González-Torres realitzada per Tim Rollins, a *Felix Gonzalez-Torres*, Los Angeles, Art Resources Transfer, 1995, p. 25.

Extrait d'une interview de Félix González-Torres réalisée par Rollins, Tim (1993), Felix Gonzalez-Torres, Art Resources Transfer, Los Angeles, p. 23.

Félix González-Torres

Félix González-Torres (1957-1996), artista d'origen cubà, es va traslladar a Nova York l'any 1979. Hi va realitzar estudis de fotografia al Pratt Institute i d'art al Whitney Museum of American Art. La seva obra, que consisteix bàsicament en instal·lacions interiors o en intervencions en l'espai públic, està travessada per una consistent mirada crítica els eixos fonamentals de la qual són allò públic i allò polític. Els seus projectes, que recorren temes com la territorialitat, la memòria o la intimitat i es basen en la interacció amb l'observador i l'entorn, així com en l'exploració dels processos perceptius, es van exposar per primera vegada de manera individual el 1984 al Center for Exploratory Perceptual Art. Entre les exposicions posteriors, les quals en alguns casos es van acompanyar de la instal·lació en l'espai públic d'imatges en tanques publicitàries, destaquen les realitzades a: Intar Latin American Gallery, Nova York, 1988; Andrea Rosen Gallery, Nova York, 1990, 1991 i 1993; MOMA, Nova York, 1992; University Art Museum, Berkeley, 1994, i la realitzada el 1995 al Solomon R. Guggenheim Museum de Nova York, mostra que es va exposar, posteriorment, al Centro Galego de Arte Contemporànea de Santiago de Compostel·la, ARC-Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, i Kunst-Werke de Berlín.

Félix González-Torres (1957-1996), artiste d'origine cubaine, s'est installé à New York en 1979. C'est là qu'il a réalisé des études de photographie au Pratt Institute et d'art au Whitney Museum of American Art. Son œuvre, qui consiste pour l'essentiel en installations intérieures et en interventions dans l'espace public, est traversée par un regard critique consistant dans lequel le public et le politique sont deux axes fondamentaux. Ses projets, qui parcourent des thèmes tels que la territorialité, la mémoire ou l'intimité, sont basés sur l'interaction avec l'observateur et l'environnement, ainsi que sur l'exploration des processus de perception. Ils ont été exposés pour la première fois de manière individuelle en 1984 au Center for Exploratory Perceptual Art. Parmi ses expositions ultérieures, on remarquera celles de Intar Latin American Gallery, New York, 1988 ; Andrea Rosen Gallery, New York, 1990, 1991 et 1993 ; MOMA, New York, 1992, accompagnées d'images sur des panneaux publicitaires ; ainsi que celle de University Art Museum, Berkeley, 1994, accompagnée, elle aussi, d'installations à l'air libre ; et, finalement, celle de 1995 au Solomon R. Guggenheim Museum de New York, qui a aussi été exposée, par la suite, au Centre Galicien d'Art Contemporain de Saint-Jacques-de-Compostelle, à l'ARC-Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, et au Kunst-Werke de Berlín.

Félix González-Torres (1957-1996) ens va deixar amb cruel promptitud, acabada de celebrar la seva antològica a Santiago de Compostel·la (Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996), amb la mort assumida des de feia temps i amb un patrimoni creatiu que vessava originalitat i força. Havia emigrat de Cuba l'any 1979, però es va integrar amb gran rapidesa en la cultura novaïorquesa. La seva formació era especialment forta en el medi fotogràfic i pel que fa a allò estrictament intel·lectual va tenir la fortuna de participar en el debat postmodern de l'època, definit per la pressió de les velleïtats neoexpressionistes esperonades pel mercat de l'art dels vuitanta i per la constatació de la derrota definitiva del determinisme modern. Com passa sovint en els ambients intel·lectuals de Nova York, aquest ferment crític es nodria aleshores predominantment de referències franceses (Foucault, Barthes, Lacan, Derrida, Bataille, etc.).

Va situar-se clarament en la línia d'aquells que adoptaren una posició crítica no reaccionària respecte d'allò que l'artista podia fer en una atmosfera d'instabilitat discursiva absoluta, tenint en compte que era en el món de les imatges on l'obsolescència cultural i ideològica ensenyava les vergonyes sense cap mena de pudor. Això implicava assumir que la política no era una instància que se superposés a l'activitat artística sinó quelcom intrínsec a l'obra i per tant indefugible, si es creava amb autenticitat. Per altra banda, l'obra d'art havia d'abandonar el caràcter de cosa en si, aïllada i autònoma, en benefici d'una natura més fenomenològica que no pas ontològica, per tal com era resultat d'una interacció en el sentit més ampli de la paraula; per exemple, en incloure en aquesta interactivitat el llenguatge i les convencions d'aquest. Aquesta posició, tanmateix, no era destructiva i suposava un tarannà marcadament utòpic, però des de la instabilitat cognitiva i a partir d'aquesta. A més, de la mateixa manera que les obres deixaven de singularitzar-se, l'autoria d'aquestes tendia també a diluir-se, mitjançant intervencions indirectes, ínfimes i gairebé imperceptibles.

Aquesta concepció interactiva i política del fet creatiu pressuposava una poètica fronterera, just en el límit entre allò públic i allò privat, molt més compromesa que la que hi ha al darrere de tota creació, ja que aquesta no és més que una dissolució d'allò propi en allò altre i en els altres. Les obres de Félix González-Torres exposades en tanques publicitàries constitueixen un cas paradigmàtic de la tensió creativa entre aquests dos àmbits. De si mateixos, com a suports, signes i indicadors paradigmàtics d'exposició pública, els continguts eren tractats amb una economia reverent però molt incisiva, que com en tota la seva obra revela una connexió respectuosa amb els moviments *minimal* i *conceptual*. Igualment en sintonia amb la majoria dels seus treballs, Félix González-Torres va cercar amb l'ús de les tanques urbanes una reacció participativa per part dels perceptors, que les convertia en nexes d'una experiència estètica compartida. La majoria de vegades va optar per una iconografia connotativa i polisèmica, les imatges de la qual eren nítides i simples, però, de resultes d'això, abstractes i enigmàtiques, cosa que se subratllava per l'absència de titulació, acompanyada sovint d'un subtítol contradictori i diversiu. Aquest va ser el cas de les vint-i-quatre tanques distribuïdes per Nova York amb la presa pròxima d'un llit acabat d'abandonar per dos cossos, els caps dels quals havien deixat la seva empremta en els coixins (amor, homosexualitat, fragilitat de la privacitat, etc.). O aquell cel esquixat d'ocells exposat en diversos punts de Los Angeles (viatge físic, periple psicològic, somieig, vivències, etc.). Igualment difuses eren les assignacions de significat per a la mà oberta que es va disseminar per Estocolm o per al fragment d'uns texans amb lleus empremtes del cos que els vestia, mostrat a Kassel. En canvi, la solució configurativa va ser justament la contrària, a partir de l'ús de l'especificitat de la denotació, quan es tractava de denunciar injustícies. La metàfora va deixar pas a la literalitat i la delicadesa a l'agressivitat. Així, en una ocasió, González-Torres va disposar una tanca en negre amb referències a fets i dates concretes en blanc, que al·ludien, en tots els casos, a la repressió de l'homosexualitat. En una altra, les tanques es van tenyir de vermell sang i sobre aquest fons punyent, dos textos en blanc, un en castellà i l'altre en anglès, reclamaven el dret democràtic a l'assistència sanitària.

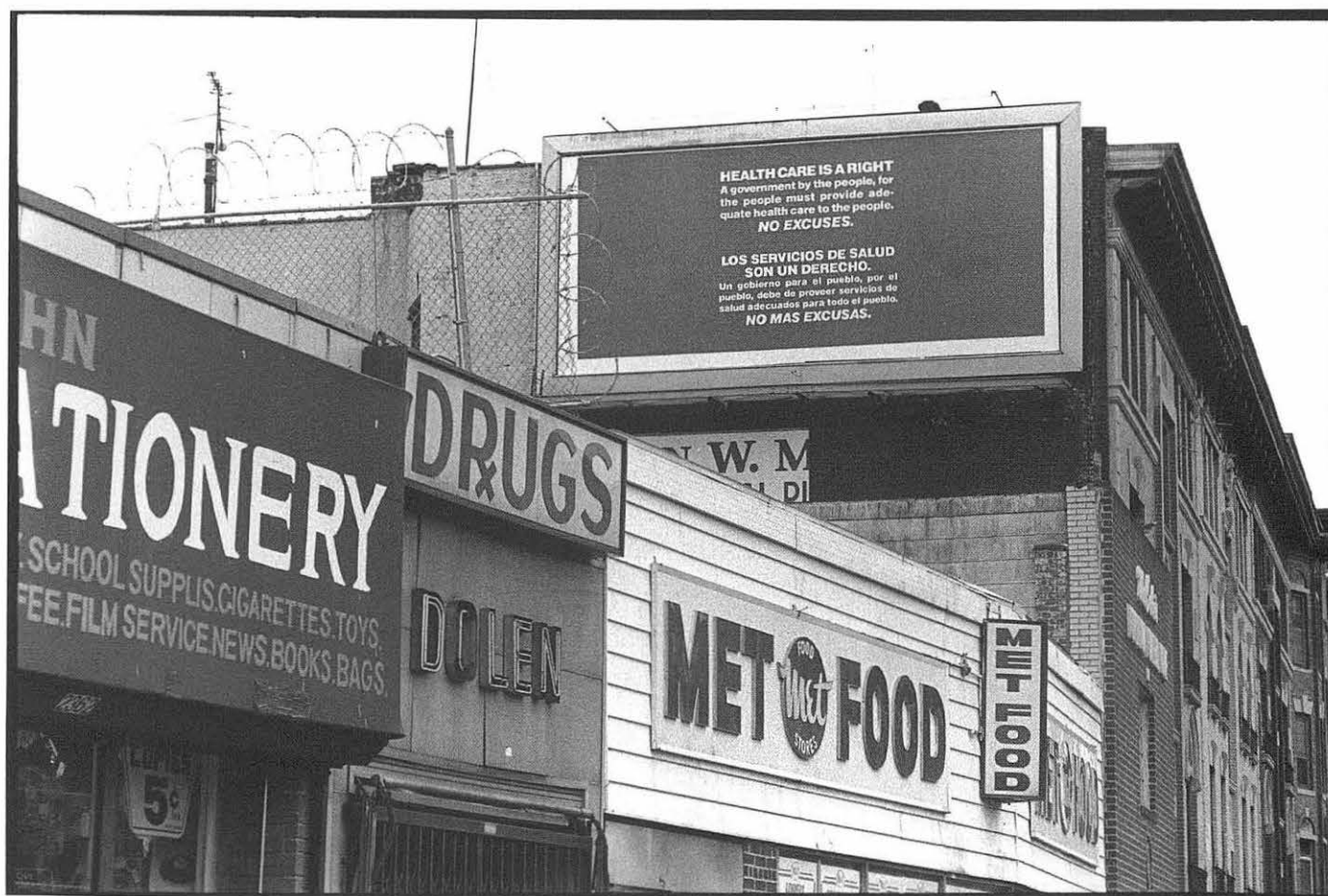
Félix González-Torres va demostrar amb aquestes obres més que amb cap altra, que l'espai urbà és l'àmbit de la interacció per excel·lència i, per tant, de la creativitat i de la utopia. Va establir també que la vida és poètica i política o, simplement, no és.

Félix González-Torres (1957-1996) nous a quittés avec une cruelle promptitude, juste après avoir célébré en 1996 son anthologie à Saint-Jacques-de-Compostelle au Centre Galicien d'Art Contemporain. Cette mort assumée depuis longtemps laisse derrière lui un patrimoine créatif débordant d'originalité et de force. Il avait émigré de Cuba en 1979, mais s'était intégré à la culture new-yorkaise avec une étonnante rapidité. Sa formation était particulièrement poussée dans le domaine de la photographie et, sur le plan strictement intellectuel, il eut la chance de participer au débat postmoderne de l'époque, défini par la pression des velléités néo-expressionnistes provoquées par le marché de l'art des années quatre-vingt et par la constatation de la déroute définitive du déterminisme moderne. Comme cela se produit souvent dans les ambiances intellectuelles de New York, ce ferment critique se nourrissait alors pour l'essentiel de références françaises — Foucault, Barthes, Lacan, Derrida, Bataille, etc. —.

Il fit clairement partie de ceux qui adoptèrent une position critique non réactionnaire par rapport à ce qu'un artiste pouvait faire dans une atmosphère d'instabilité discursive absolue. Il eut conscience que c'est dans le monde des images que l'obsolescence culturelle et idéologique s'exhibait sans la moindre pudeur. Il fallait donc assumer que, si l'on créait avec authenticité, le politique n'était pas superposé à l'activité artistique mais lui était intrinsèque, et par conséquent incontournable. Par ailleurs, l'œuvre d'art devait abandonner ses caractéristiques de chose en soi, isolée et autonome, au profit d'une nature plus phénoménologique qu'ontologique, dans la mesure où elle était le résultat d'une interaction au sens le plus large du mot ; par exemple, en incluant dans cette interactivité le langage et ses conventions. Cette position, cependant, n'était pas destructive et supposait, certes, un talent clairement utopique, mais depuis l'instabilité cognitive et à partir d'elle. En outre, de la même manière que les œuvres cessaient de se singulariser, il était de plus en plus difficile d'en déterminer les auteurs, du fait d'interventions indirectes, infimes, voire difficilement perceptibles.

Cette conception interactive et politique du fait créatif présupposait une poétique « frontalière », juste à la limite entre le *public* et le *privé*, beaucoup plus engagée que celle qui sous-tend toute création, puisqu'elle n'est qu'une dissolution de l'*individuel* dans l'autre et les autres. Les œuvres de Félix González-Torres exposées sur des panneaux publics constituent un cas exemplaire de la tension créative entre les deux domaines. En eux-mêmes, comme supports, signes et indicateurs paradigmatiques d'une exposition publique, les contenus étaient traités avec une économie scrupuleuse mais très incisive qui, à l'instar de toute son œuvre, révèle une respectueuse connexion avec les mouvements *minimaliste* et *conceptuel*. Également en syntonie avec la plupart de ses travaux, Félix González-Torres a recherché avec l'usage des panneaux urbains une réaction participative de la part des spectateurs, qui les convertissait en courroie de transmission d'une expérience esthétique partagée. Dans la plupart des cas, il choisit une iconographie connotative et polysémique, dont les images étaient nettes et simples mais qui, de ce fait, devenaient abstraites et énigmatiques, caractère encore accentué par l'absence de titres et par l'accompagnement fréquent d'un sous-titre contradictoire faisant diversion. Ainsi en fut-il des vingt-quatre panneaux éparpillés dans New York avec la prise à faible distance d'un lit venant juste d'être abandonné par deux corps, dont les têtes avaient laissé leur empreinte sur les oreillers — amour, homosexualité, fragilité de l'intimité, etc. —, ou ce ciel éclaboussé d'oiseaux exposé en divers endroits de Los Angeles — voyage physique, périple psychologique, rêveries, vécus, etc. —. Tout aussi diffuses étaient les assignations de sens à la main tendue, disséminée dans Stockholm, ou bien au fragment de jeans conservant de légères traces du corps qu'il avait revêtu, présenté à Kassel. En revanche, la solution formelle adoptée pour dénoncer des injustices fut exactement opposée, et basée sur l'utilisation de la spécificité de la dénotation. La métaphore fit place à la littéralité, et la délicatesse à l'agressivité. Ainsi, une fois, González-Torres conçut un panneau tout noir, avec des références à des faits et des dates concrètes en blanc, faisant toutes allusion à la répression de l'homosexualité. En une autre occasion, les panneaux furent teints en rouge sang et, sur ce fond à vif, deux textes en blanc, l'un en espagnol et l'autre en anglais, réclamant le droit démocratique à l'assistance sanitaire.

Félix González-Torres fit ainsi la démonstration avec ces œuvres, davantage qu'avec n'importe quelle autre, que l'espace urbain est le domaine de l'interaction par excellence et, par conséquent, de la créativité et de l'utopie, affirmant ainsi que la vie est poétique et politique ou, tout simplement, n'est pas.



Untitled, 1990

Impressió sobre tanca publicitària. Exposat en deu emplaçaments a la ciutat de Nova York durant els anys 1990-1991 conjuntament amb *Day Without Art* · Impression sur panneau publicitaire. Exposé en dix endroits différents dans la ville de New York, en 1990-1991, parallèlement à *Day Without Art*

Patrocinat per · Événement parrainé par Intar Gallery, New York, amb fons de · avec des fonds de The Lannan Foundation

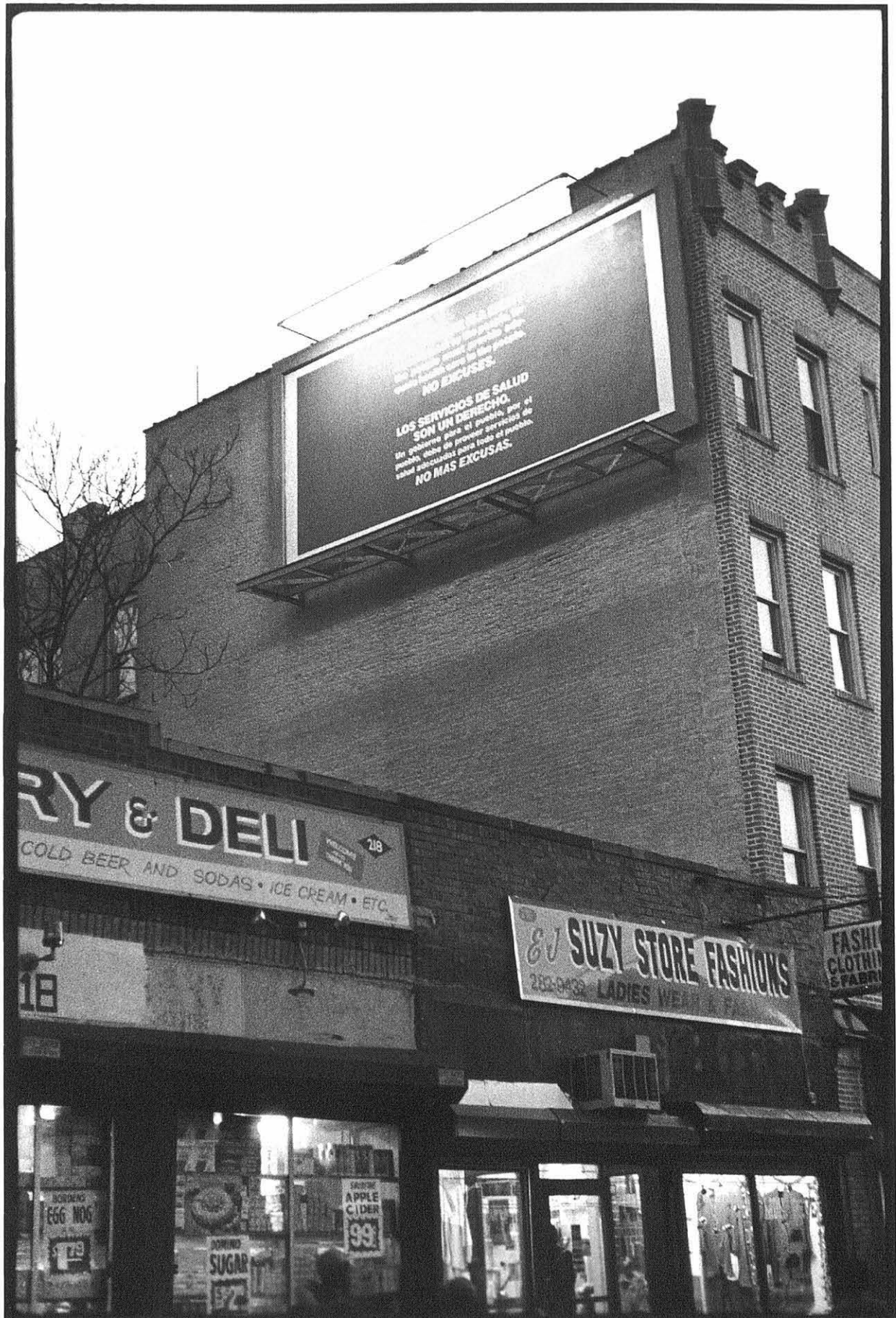
Fotografies de · Photographies de Evan Estern

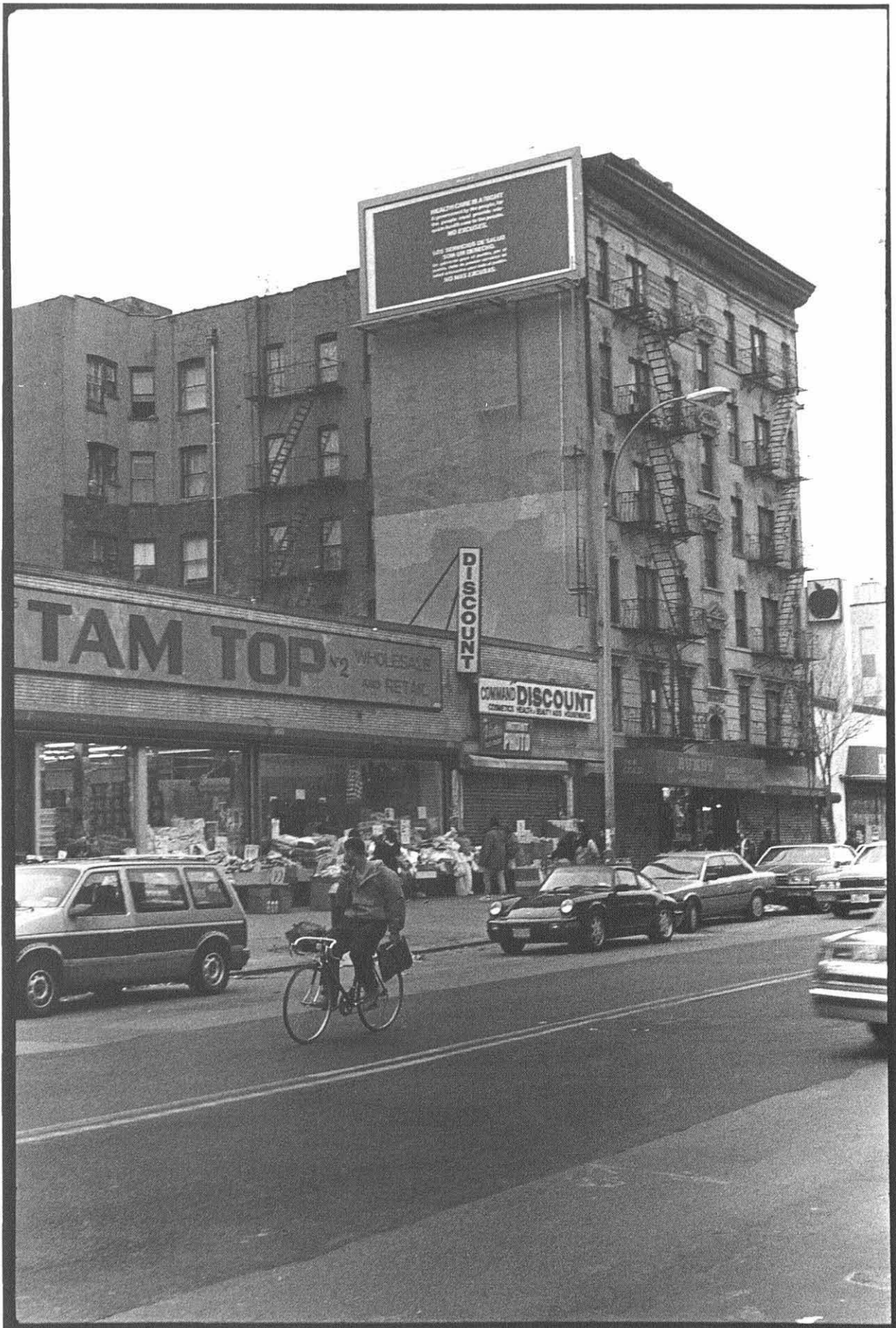
Gentilesa de · Reproduit avec la permission d'Intar Gallery, New York













Untitled (The New Plan), 1991

Impressió sobre tanca publicitària. Exposit en un emplaçament a Kassel, Alemanya, l'any 1991 conjuntament amb l'exposició «Cady Noland / Felix Gonzalez-Torres : Objekte Installationen Wanderarbeiten» al Museum Fridericianum · Impression sur panneau publicitaire. Exposé dans une rue de Kassel, Allemagne, en 1991, parallèlement à l'exposition *Cady Noland / Felix Gonzalez-Torres : Objekte Installationen Wanderarbeiten* au Museum Fridericianum

Gentilesa de · Reproduit avec la permission de l'Andrea Rosen Gallery, New York, en representació del llegat de · en représentation du legs de Félix González-Torres



Untitled, 1991

Impressió sobre tanca publicitària. Exosat en vint-i-quatre emplaçaments a la ciutat de Nova York l'any 1992 conjuntament amb l'exposició «Projects 34: Felix Gonzalez-Torres» al Museum of Modern Art, Nova York · Impression sur panneau publicitaire. Exposé en vingt-quatre endroits différents de la ville de New York, en 1992, parallèlement à l'exposition *Projects 34: Felix Gonzalez-Torres* au Museum of Modern Art, New York

Fotografies de · Photographies de Peter Muscato

Gentilesa de · Reproduit avec la permission de l'Andrea Rosen Gallery, New York, en representació del llegat de · en représentation du legs de Félix González-Torres







Per a aquells que estan familiaritzats amb la biografia de l'artista, aquesta imatge persistent d'un llit buit pot ser llegida com el testimoni del dol de Félix González-Torres pel seu amant, el seu company sentimental, que va morir el 1991. Però per a la majoria dels qui van observar aquesta imatge sense conèixer una informació tan íntima, el llit doble –clar, lleugerament desfet, i que ens atreu amb la promesa del descans– evocava records de moments eròtics passats o de precioses hores de relaxament, o de perllongats adéus a l'hora de la mort. Sense cap text que l'acompanyi, cap títol aclaridor a la vista, aquesta tanca suggereix moltes lectures possibles i s'ofereix a si mateixa com a espai per a la contemplació enmig d'un atapeït teló de fons urbà.



Pour ceux qui sont familiarisés avec la biographie de l'artiste, cette image persistante d'un lit vide peut être lue comme le testament de Félix González-Torres pour son amant, son compagnon sentimental, qui mourut en 1991. Toutefois, la majorité de ceux qui ont vu cette image sans avoir connaissance d'un aspect aussi intime, le lit double – net, légèrement défait, et qui attire par sa promesse de repos – évoquait des souvenirs de moments érotiques passés ou de précieuses heures de relaxation, ou encore d'adieux prolongés au moment de la mort. Sans texte d'accompagnement, sans titre explicatif visible, ce panneau suggère de nombreuses possibilités de lecture et s'offre lui-même comme un espace pour la contemplation au milieu d'une toile de fond urbaine et surpeuplée.





PETROCELLI
ELECTRIC CO. INC.
NEW YORK, N.Y.

Food Shop



Untitled (For Jeff), 1992

Impressió sobre tanca publicitària. Exposat en trenta emplaçaments a la ciutat d'Estocolm durant els anys 1992-1993, conjuntament amb l'exposició «Felix Gonzalez-Torres» a Magazin 3 · Impression sur panneau publicitaire. Exposé en trente endroits différents de la ville de Stockholm, en 1992-1993, parallèlement à l'exposition *Felix Gonzalez-Torres* à Magazin 3

Fotografies de · Photographies de Neil Goldstein



La mà en la fotografia de la tanca publicitària de González-Torres és oberta, el palmell cap amunt, els dits relaxats –en un gest de generositat, com una invitació, o com un símbol de benevolència. Però en l'univers sense límits fixos de la iconografia de l'artista, aquesta imatge –especialment quan s'observa en el context urbà contemporani– pot funcionar també com un signe de necessitat, de súplica –un símbol del pobre i del qui passa fam. En realitat, és la fotografia de la mà de l'home que va cuidar un amic de González-Torres durant una malaltia terminal, i serveix com a homenatge a la seva bondat. Com que aquesta informació no figura a la tanca, la imatge opera com un signe díctic que pot generar, en la ment de l'observador, un sentiment indefinit de placidesa així com la consciència que tots necessitem un sentiment del lloc.



La main de la photographie du panneau publicitaire de González-Torres est ouverte, la paume vers le haut, les doigts relâchés – en un geste de générosité, comme une invitation, ou comme un symbole de bienveillance –. Mais dans l'univers sans limites fixes de l'iconographie de l'artiste, cette image – tout particulièrement lorsqu'on l'observe dans le contexte urbain contemporain – peut fonctionner aussi comme un signe de besoin, de supplique – un symbole de l'affamé et du vagabond –. En réalité, c'est la photographie de la main de l'homme qui soigna un ami de González-Torres pendant la phase terminale de sa maladie, et elle constitue un hommage à sa bonté. Comme cette information ne figure pas sur le panneau, l'image fonctionne comme un signe díctique qui peut engendrer, dans l'esprit de l'observateur, un sentiment vague de placidité ainsi que la conscience que nous avons tous besoin d'un sentiment du lieu.

PC CD
V ETC.

 **Kronfågel**
OMSORG. SMAK. KVALITET!



SSB
s•Central
avägen 45





Untitled (Strange Bird), 1993

Impressió sobre tanca publicitària. Exosat en vint emplaçaments a Los Angeles l'any 1994 conjuntament amb l'exposició «Felix Gonzalez-Torres: Travelling» al Museum of Contemporary Art, Los Angeles · Impression sur panneau publicitaire. Exposé en vingt endroits différents de la ville de Los Angeles, en 1994, parallèlement à l'exposition *Felix Gonzalez-Torres: Travelling* au Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Fotografies de · Photographies d'Alex Slade

Gentilesa de · Reproduit avec la permission de l'Andrea Rosen Gallery, New York, en representació del llegat de · en représentation du legs de Félix González-Torres

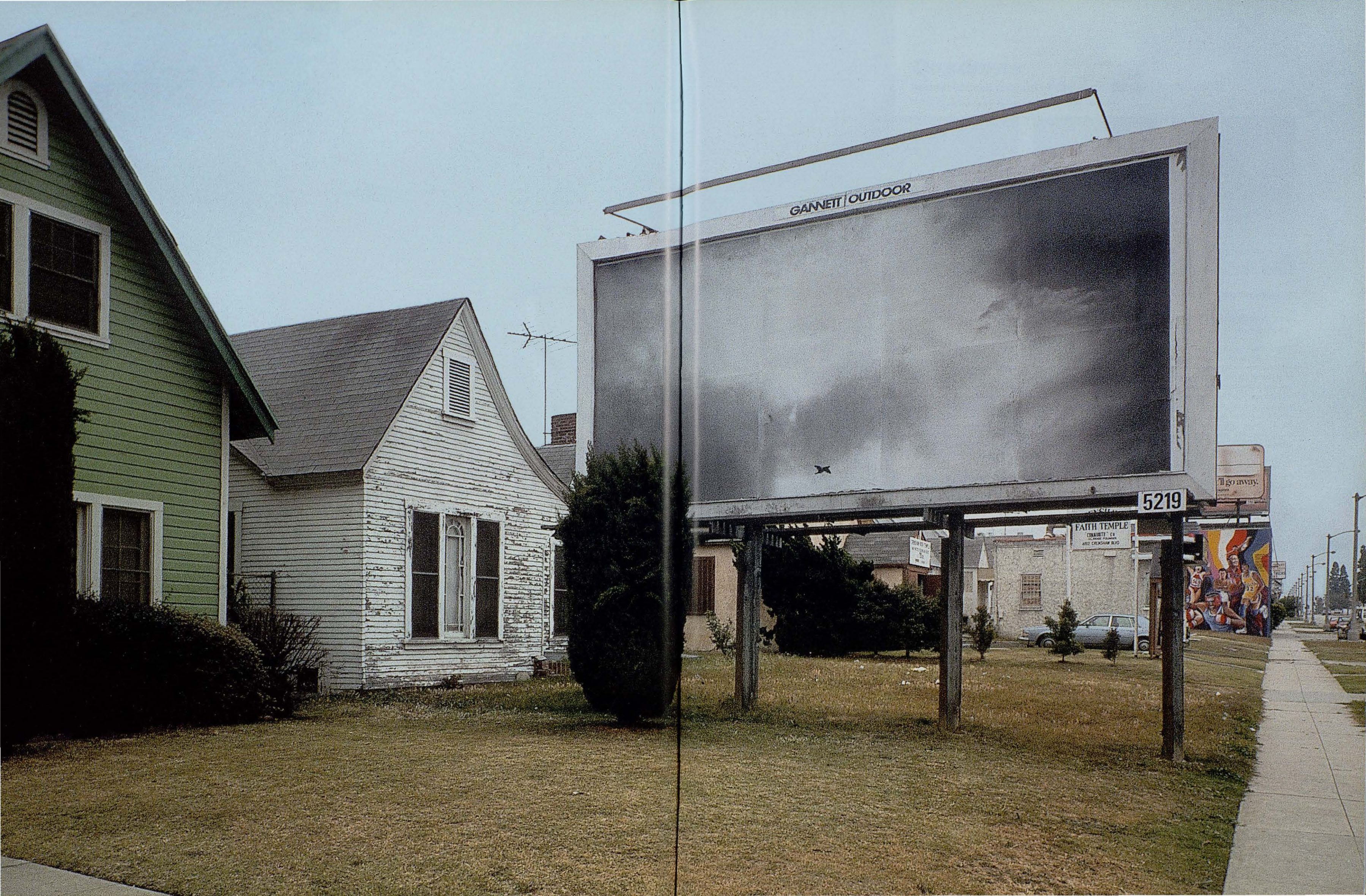




Calder El Nacional es un
más por reportar sus resultados
La Opinión

SMILIN'
JACKS'
STOP
GOLD BEER

4873



GANNETT OUTDOOR

5219

FAITH TEMPLE
CONCRETE & CEMENT
4802 CRENSHAW BLVD

I'll go away.